

LAURA PIAZZA

FEBO MARI

(Messina, 16 gennaio 1881-Roma, 9 giugno 1939)

Sintesi

Attore, capocomico, autore cinematografico, drammaturgo e poeta. Alla fulminea affermazione come primo attore e alla significativa produzione filmica, seguono anni di inattività e marginalità. Malgrado ciò, la figura di Mari spicca per singolare poliedricità tra gli interpreti della scena italiana del primo Novecento, di cui interpreta efficacemente il diffuso sperimentalismo.

Biografia

Alfredo Rodriguez,¹ in arte Febo Mari, nasce a Messina il 16 gennaio 1881,² nella casa di famiglia in via Munizione 16. Entrambi i genitori, il barone Giovanni Rodriguez e la marchesa Teresa Spadaro Calapai, appartengono all'antica nobiltà decaduta. La coppia ha tre figli: Daniela, Alfredo e Luisa, che si aggiungono ai quattro che Giovanni ha avuto da un matrimonio precedente (tra questi, Leopoldo, che nel 1887 fonda l'importante cantiere navale Rodriguez di Messina). La famiglia si trasferisce a Napoli prima del terremoto

1. Febo Mari è registrato all'anagrafe messinese con il nome di Alfredo Rodriguez. La diversa grafia del cognome, mutata per vezzo nobiliare (discende da baroni spagnoli), è stata assunta da Mari (come ha ricostruito Nino Genovese) sin dagli studi liceali e pare sia stata ufficialmente ratificata, dato che il nome figura con questa grafia sull'atto di morte dell'attore e che con il cognome Rodriguez sono stati riconosciuti i suoi tre figli (sulla questione cfr. N. GENOVESE, *Febo Mari*, Palermo, Papageno, 1998, pp. 12-14; 31-32).

2. Nella sua monografia sull'artista, Nino Genovese pubblica l'estratto dell'atto di nascita di Mari, rilasciato dal Comune di Messina, risolvendo definitivamente le ambiguità su questo dato (cfr. *ivi*, p. 12).

to di Messina del 1908. Giovanni Rodriquez muore probabilmente nel 1916.³ La madre continua a essere una presenza rilevante nella vita del figlio, ormai adulto, occupandosi di accudire per lunghi periodi Libero, il primogenito di Mari, nato da madre ignota fuori dal matrimonio e affidato dal tribunale in via esclusiva al padre. È descritta dalla nipote Luisa come donna rigida e severa.⁴

All'infanzia messinese di Mari risalgono due di quelle esperienze originarie che appartengono alla costellazione di eventi da cui scaturisce la vocazione teatrale tipica degli interpreti che non sono figli d'arte. A nove anni entra in contatto, per mezzo del docente di liceo, poeta e politico Michelangelo Bottari, che lo aveva invitato a scrivere una recensione per la rivista «l'Aquila latina», con una compagnia teatrale amatoriale messinese, gestita da coetanei. L'incontro con i giovani attori è decisivo e Alfredo diventa il sesto componente della 'Scuola de l'arte'. A dieci anni, poi, assiste al Politeama di Messina a una messa in scena della Compagnia Tina di Lorenzo-Flavio Andò, impegnata in *Andreina* di Victorien Sardou, commedia che Mari avrebbe recitato vent'anni dopo come primo attore, al fianco della stessa di Lorenzo, per la Compagnia Stabile del teatro Manzoni.

Degli studi liceali, stando a quanto dichiarato da Mari conclusi a Messina, è documentata la sola frequentazione della prima ginnasio presso il Collegio Pennisi di Acireale (in provincia di Catania). A fianco all'attività artistica, Mari esprime con successo anche attitudini sportive distinguendosi come anellista presso la Società ginnastica Garibaldi,⁵ rivelando una prestanza fisica che avrebbe contraddistinto le sue future interpretazioni attoriali. Non databili gli studi universitari di lettere e filosofia, che non completa, a dispetto di quanto dichiarato da Leonelli.⁶ Nonostante questo, l'innata attitudine allo studio e il bagaglio culturale frutto della formazione liceale, con la padronanza del greco e del latino, sono un punto di forza per l'interprete in tutti i campi della sua poliedrica attività, fino a costituirne un tratto distintivo.

3. In quel periodo, infatti, Mari – che è scritturato dalla Compagnia Stabile del teatro Manzoni – ha un grave lutto familiare (non meglio specificato) che lo induce a chiedere – senza successo – una sospensione degli spettacoli.

4. Cfr. I. MARI, *La casa sulla Via Lattea. Ricordo di mio padre*, in GENOVESE, *Febo Mari*, cit., pp. 18-19.

5. Cfr. *Febo Mari*, «La gazzetta di Messina», 19 marzo 1936.

6. Cfr. N. LEONELLI, *Febo Mari*, in *Enciclopedia biografica e bibliografica italiana. Attori tragici-Attori comici*, Roma, Istituto editoriale italiano Bernardo Carlo Tosi, 1940, vol. II, p. 59. In una lettera al giornalista Jarro del 1912, l'attore dichiara: «ho seguito gli studi classici in quel liceo classico ed interruppi quelli di lettere e filosofia... perché la disciplina dello studio non era fatta per me» (lettera di Febo Mari a Jarro, Firenze, 23 giugno 1912, Roma, Biblioteca e raccolta teatrale del Burcardo, *Autografi*, fasc. *Febo Mari*, ora in Id., *Vita comica. Lettere e scritti inediti*, a cura di L. PIAZZA, Torino, Kaplan, 2024, p. 113).

Nel 1905 si trasferisce a Milano (ma l'allontanamento dalla Sicilia è databile intorno al 1901) e si arruola volontario nel VII reggimento bersaglieri. Concluso il fermo di leva e assillato dall'esigenza di trovare un sostentamento per vivere, vince il concorso come segretario alla Camera di commercio per la sezione speciale dell'Esposizione internazionale di Milano del 1906 (viene scelto, insieme a un altro collaboratore, tra circa quaranta candidati). Presto si afferma come carismatica per quanto improvvisata figura del socialismo rivoluzionario cittadino. Si iscrive al Partito, nonostante la sua sia un'adesione contrastata, per le posizioni divergenti rispetto al movimento sindacale e per un certo slancio utopistico. Nominato segretario degli impiegati alla Camera del lavoro, incarico incompatibile con quello presso la Camera di commercio, è licenziato da entrambi gli impieghi perché nel frattempo inizia l'attività di giornalista per «*Il Gazzettino quotidiano*», testata nata per raccontare la grande Esposizione meneghina del 1906 e che Mari avrebbe poi diretto per quattro mesi. Nello stesso anno, pur non avendo raggiunto l'età anagrafica necessaria, è candidato alle elezioni comunali di Vigevano, che perde al ballottaggio.

Nel frattempo, è appassionato frequentatore dell'«Arte moderna», compagnia filodrammatica di impiegati e di operai, che ha la sua sede nel piccolo teatro della Camera del Lavoro di Milano, in via Crocifisso. Nello stesso 1906, è nelle vesti di critico drammatico che avviene la definitiva folgorazione per la scena. L'esperienza rivelatrice è un allestimento al teatro Manzoni di Milano de *La via più lunga* di Henry Bernstein, con Irma Gramatica e, di nuovo, Flavio Andò. L'impatto è talmente forte che da critico non riesce a stendere neppure un rigo; il talento esibito sulla scena dagli interpreti è determinante, però, per la scelta di lasciare l'impiego da giornalista per un futuro incerto e a un'età 'avanzata' (Mari, tra l'altro, è già padre del suo primo figlio).

Nel 1908⁷ Mari supera l'esame d'ingresso alla Scuola per attori dell'Accademia dei Filodrammatici. Ma Teresa Boetti Valvassura, insegnante di declamazione, dopo averlo esaminato per alcuni giorni, lo ritiene troppo vecchio e troppo preparato per rimandare ulteriormente il suo ingresso in arte. La stessa maestra gli offre la prima opportunità di scrittura, non prima di avergli intimato di radersi la lunga barba. All'età di ventisette anni, dunque, Mari debutta come professionista nella Compagnia di Teresa Franchini e Mario Fumagalli dove, nel giro di alcuni giorni,⁸ è promosso da generico a primo attore giovane. Dopo tre mesi, la compagnia si scioglie, ma la sera stessa Mari è assoldato

7. Nelle bozze dell'autobiografia di Mari, *Vita comica*, il tentativo di ingresso all'accademia dei Filodrammatici è datato al 1906. In realtà, come si evince dagli altri scritti autobiografici, l'ingresso in arte (di poco successivo all'episodio milanese) avviene due anni dopo, nel 1908.

8. Negli scritti autobiografici, Mari fa riferimento al breve periodo trascorso come generico indicandone tre durate diverse: quindici giorni, una settimana e quattro giorni.

dall'impresario Angelo De Farro, suo futuro suocero, come primo attore giovanile nella compagnia di Virginia Reiter.

Nei mesi che precedono la data stabilita per la prima riunione della Compagnia Reiter, Mari è scritturato in due formazioni sociali, la Compagnia Rossi-Pianelli e la Compagnia Tellini-Zaggia-De Velo, utili, soprattutto quest'ultima, a rafforzare il senso di appartenenza del 'figlio adottivo' alla famiglia dei teatranti, di cui condivide intimamente i valori della tradizione, del «decoro, mantenuto a costo d'ogni sacrificio, in iscena e fuori di scena».⁹ Per la Compagnia Reiter interpreta, tra gli altri, Neipperg in *Madame Saint Gène* di Sardou/Moreau e Max in *Casa paterna* di Hermann Sudermann. Dopo sei mesi, per decisione di Reiter, è promosso a primo attore. Nello stesso 1908 sposa l'attrice Pierina Vestri (1889-1937), figlia di Angelo De Farro e Anna Vestri e pronipote di Luigi Vestri. La coppia ha due figli, Luisa e Gastone.

Nel 1909, dopo due tournée con Reiter, Mari è arruolato nella compagnia De Farro-Gamna, diretta da Ferruccio Garavaglia. Per precisa volontà del capocomico, Mari alterna parti da primo attore giovane a parti da generico, allo scopo di forgiare non solo le competenze tecniche ma anche il carattere del neo-attore, che il più anziano maestro accoglie come allievo. Mari collabora con Garavaglia anche in qualità di drammaturgo (la compagnia mette in scena i suoi *Il padre*, *Il gorgo*, *La vita dell'uomo e delle bestie*, *Paradosso*, *Chi sa perché?*). Nel corso della tournée in Spagna (durante la quale Garavaglia interpreta il suo celebre *Amleto* al teatro Eldorado di Barcellona), il maestro affida alcune prove a Mari, che nel frattempo inizia a dedicarsi allo studio e alle traduzioni delle opere shakespeariane. Nello stesso anno, l'interprete approda nella compagnia di Beppe e Dora Baldanello, con Lamberto Picasso, Luigi Russo e Nella Masi, che ha in repertorio le tragedie di Valentino Soldani. La tournée è interrotta bruscamente dal fallimento dell'impresario Ugo Coari.

Come ricorda Polese nel suo ritratto dell'attore, «dato lo spirito fiero ed indipendente non tardò [a] sentire il bisogno d'essere solo, d'essere lui il Direttore della sua Compagnia».¹⁰ È così che, nel 1911, dopo appena tre anni dall'entrata in arte, Mari si cimenta nelle vesti di capocomico. Per soli tre mesi è direttore della Compagnia italiana d'arte drammatica del nuovo teatro Manzoni di Roma, con l'ambizioso obiettivo di rinnovarne l'identità, fino a quel momento legata alle produzioni popolari. Nello stesso anno, e di nuovo in collaborazione con Angelo De Farro, fonda la Compagnia Drammatica Italiana, con un repertorio che prevede drammi francesi, ibleiani e dello stesso Mari (*Il*

9. MARI, *Vita comica*, cit., p. 111.

10. E. POLESE SANTARNECCHI, *200 Profili di attrici e attori da uno... che ben li conosce*, Milano, Arti grafiche di E. Ferrario, 1934, p. 34.

Vortice, prima recita al teatro Sperimentale di Bologna e *Il Gorgo*, prima recita al teatro Garibaldi di Padova).

Ma la consacrazione arriva nel 1912 con l'ingresso nella Compagnia Stabile del teatro Manzoni, diretta da Marco Praga e nata da un contratto tra la Società del teatro Manzoni e Tina di Lorenzo e Armando Falconi, con l'intento di realizzare «i sogni di ‘elevazione artistica’ concepiti un ventennio prima intorno al caffè del teatro Manzoni, con la chimera del teatro stabile, di repertorio soprattutto italiano, curato nell’allestimento e nella recitazione degli interpreti».¹¹ Il particolare assetto che Praga dà alla formazione, ‘di complesso’, con il tentativo di abolizione del sistema dei ruoli, con un repertorio non scontato e un accurato coordinamento d’insieme dell’allestimento scenico, è terreno fertile all’affermazione dell’interprete messinese, dotato di qualità tecniche di pregio, aspro nel carattere ma rigoroso nel lavoro e affidabile al punto da indurre Praga ad appoggiarsi sovente a lui nella direzione delle prove, a consultarlo per la scelta dei testi da mettere in repertorio e la distribuzione delle parti.

Mari, che debutta in compagnia con *I mariti* di Torelli, si distingue nelle interpretazioni de *I pescicani* e *L’Aigrette* di Dario Niccodemi, *L’Aiglon* di Edmond Rostand, *La signora dalle camelie* di Dumas figlio, *Madame Sans Gêne* di Victorien Sardou, *Tristi amori* di Giuseppe Giacosa, *L’assalto*, *Il segreto* e *Félix* di Henry Bernstein, *Il viluppo* e *Sole d’ottobre* di Sabatino Lopez, *Il ferro* di Gabriele d’Annunzio e *La porta chiusa* dello stesso Praga. Per la sua dizione pulita Mari è, inoltre, l’interprete per eccellenza dei componimenti in versi declamati al termine delle rappresentazioni.

Gli anni alla Stabile del Manzoni sono cruciali anche sul piano personale. Nel 1912, l’attore entra in compagnia insieme alla prima moglie Pierina Vestri, ma è lì che incontra la compagna, musa e confidente di tutta una vita, Antonietta Mordeglio, da lui chiamata Misa (nome d’arte che l’attrice assume dopo la morte di Mari). Tra il giugno e l’ottobre del 1913 è impegnato con la Compagnia milanese in una tournée in Sud-America.

A inizio 1915, Mari si allontana momentaneamente dalla Stabile per entrare come primo attore nella Compagnia Talli-Melato-Giovannini (quest’ultimo in sostituzione di Annibale Betrone, assente per malattia). Nella scelta pesa l’insopportanza nei confronti del decisionismo di Lorenzo e Falconi, ma incidono fortemente anche questioni private: Mari è in procinto di separarsi legalmente dalla moglie e per evitare di essere accusato di tradimento e abbandono del tetto coniugale decide di congedarsi dalla Stabile, dove sono

11. M. CAMBIAGHI, *Il caffè del teatro Manzoni. Autori e scena a Milano tra Otto e Novecento*, Milano-Udine, Mimesis, 2013, pp. 126-127.

scritturate contemporaneamente la moglie e la nuova compagna, evitando il più possibile i contatti pubblici con quest'ultima. Alla militanza nella Compagnia guidata da Talli risalgono le interpretazioni di *L'ombra* e *Il rifugio* di Dario Niccodemi, *Il malefico anello* di Vincenzo Morello, *I capelli bianchi* di Giuseppe Adami e *La gioconda* e *Il ferro* di d'Annunzio, mentre *l'Assalto* di Bernstein è scelto da Mari per le sue serate d'onore. Nel frattempo, il 19 febbraio 1915, ormai considerato un protagonista di primo piano della scena teatrale italiana, su invito di Polese, Mari partecipa alla serata di beneficenza curata da Renato Simoni al teatro Dal Verme di Milano in onore di Virginia Reiter ed Ermete Novelli, in procinto di abbandonare le scene. Interpreta il personaggio di Zigo nella commedia di Paolo Ferrari, *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*,¹² con lui: Ermete Novelli, Virginia Reiter, Irma ed Emma Gramatica, Luigi Carni, Maria Melato, Alberto Giovannini, Lyda Borelli, Ugo Piperno, Antonio Gandusio, Edoardo Ferravilla e Virgilio Talli. Nello stesso periodo, è scelto da Ermete Zacconi (che resta legato al più giovane collega da un rapporto di fraterna amicizia per tutta la vita)¹³ per affiancarlo nella sua interpretazione di Otello. Lo Iago di Mari è considerato uno dei cavalli di battaglia dell'interprete, parte che Zacconi lo inviterà a ricoprire – in più occasioni – dal 1915 e fino al 1934–1935. L'esperienza con la Compagnia di Talli, positiva sul piano dell'affermazione artistica, sebbene funestata dall'improvvisa morte per tifo di Alberto Giovannini, si conclude nel luglio del 1915 per motivi non noti. Sofferente di cuore, Mari è riformato dall'esercito.

Nell'ottobre 1915, il suo agente, il livornese Franco Ciuti, confessa all'attore le difficoltà di fare il suo nome presso le compagnie perché, anche se unanimemente riconosciuto come interprete di grande talento, la sua fama di uomo dal pessimo carattere, se non addirittura di «pazzo»,¹⁴ rende impossibili le trattative. Sul carattere difficile di Mari insiste nello stesso periodo il giornali-

12. Cfr. *Il saluto e l'omaggio d'Italia a Virginia Reiter che lascia il teatro*, «La donna», xi, 20 febbraio 1915, p. 26.

13. I rapporti tra Mari e Zacconi risalgono almeno al 1914. I momenti salienti della collaborazione tra i due interpreti sono riconducibili al film *L'emigrante* (1915), scritto e diretto da Mari, che vede Zacconi nei panni del protagonista e all'*Otello* di Shakespeare. Il sodalizio con Zacconi è altresì consolidato anche a livello personale da alcuni gesti di amicizia che il più anziano interprete rivolge a Mari: Zacconi scrittura nel 1915 la prima moglie di Mari, Pierina Vestri (sì da consentirne l'uscita dalla Stabile del Manzoni, dove è sotto contratto la nuova compagna dell'attore); garantisce presso le banche perché Mari ottenga dei prestiti come capocomico e – negli anni Trenta – scrittura il figlio minore di Mari, Gastone, nella sua compagnia, arruolandolo anche per un film che però non viene realizzato.

14. Lettera di Franco Ciuti a Febo Mari, 19 ottobre 1915, Torino, Centro studi del Teatro Stabile (d'ora in avanti CSTO), *Archivio Febo Mari*, FM-Ciuti-1915_10_19. La missiva è il primo dei documenti citati in questo studio appartenenti al ricco *Archivio Febo Mari* del CSTO.

sta Jarro che, in una lettera all'attore (dal quale aspetta da tempo una risposta), attribuisce ironicamente il suo silenzio a un'ipotetica reclusione d'urgenza in manicomio.¹⁵ A questo punto, Mari accetta di rientrare nella rinnovata Compagnia Stabile del Manzoni. Nell'aprile del 1913, infatti, Tina di Lorenzo e Armando Falconi avevano deciso di non confermare gli accordi con la Società che gestiva il teatro milanese dopo la scadenza del primo triennio. La nuova Compagnia Stabile, ancora diretta da Praga e salvata dai finanziamenti del conte Giuseppe Visconti di Modrone, inaugura la sua prima stagione nel marzo 1915. Mari riprende il suo posto in formazione in una posizione consolidata dai successi ottenuti in campo cinematografico e con Irma Gramatica come prima attrice. L'apporto dell'attore alla direzione della compagnia è incrementato e a lui è affidata la prima fase di prove di ogni nuova produzione, oltre alle riprese.

Gli anni antecedenti e contemporanei alla Grande Guerra vedono l'ingresso di Mari nelle produzioni italiane di cinema muto, prima come attore e poi, dal 1913, come direttore. La sua filmografia conta più di trenta titoli, tra direzioni, interpretazioni e supervisioni. La prima apparizione su pellicola è ne *L'innocente* di Eduardo Bencivenga (Ambrosio Film, 1912). Al 1913 risale la prima direzione, con *Il critico*, prodotto da Ambrosio Film. Ma il primo film di rilievo è *L'emigrante* (Itala Film, 1915), con Ermete Zacconi e Valentina Frascaroli, di cui Mari è autore del soggetto e della sceneggiatura, centrata sull'amara storia di un padre di famiglia emigrato senza fortuna e rientrato in Italia, dopo molti anni e sventure, inabile per un infortunio sul lavoro. La pellicola è l'occasione – in parte abortita per le resistenze della maggioranza dei gestori di sale cinematografiche – per tentare la sperimentazione di un'immagine emancipata dalla parola, in quanto priva di titoli e sottotitoli. Per l'Itala Film di Giovanni Pastrone e l'Anonima Ambrosio, Mari è impiegato – come di norma avviene negli anni pionieristici del cinema italiano – oltre che come interprete, anche in qualità di direttore, supervisore, sceneggiatore, soggettista e autore delle didascalie. La partecipazione ad alcune pellicole di rilievo di quegli anni, tra cui *Il fuoco* (1915) e *Tigre reale* (1916), prodotti dall'Itala Film e attribuiti a Giovanni Pastrone¹⁶ e i suoi *La gloria* (Itala Film, 1916) e *Tormento* (Ambrosio Film, 1917), non gli offre, tuttavia, una vera consacrazione, che è, invece, riservata alle dive femminili che lo accompagnano o che dirige (Pina Menichelli, Helena Makowska, Francesca Bertini).

15. Lettera di Jarro a Febo Mari, senza data [1914-1915], ivi, FM-Jarro-sd_02.

16. Sulla possibile coautorialità di Mari de *Il fuoco*, al fianco di Pastrone e sotto lo pseudonimo complessivo di Piero Fosco, ci permettiamo di rimandare a L. PIAZZA, *Ribalte, schermi e microfoni*, in MARI, *Vita comica*, cit., pp. 34-38.

Mari sperimenta il nuovo mezzo non solo, come pure riconosce, per soldi e fama, ma per testarne le specificità al fine di realizzare prodotti d'arte, lontani dagli stereotipi che per pressioni produttive incidono sulle scelte artistiche. Un ideale che ben si sposa, almeno a livello teorico, con i propositi dusiani di approccio alla settima arte. L'attività cinematografica si concentra durante le pause estive dal teatro; l'estate del 1916 fa, così, da scenario all'incontro con Eleonora Duse. È il produttore cinematografico Arturo Ambrosio a presentare Mari all'attrice, in cerca di un direttore cui affidare il suo già solido progetto artistico ispirato al romanzo *Cenere* di Grazia Deledda. I documenti a disposizione permettono di ricostruire abbastanza puntualmente il procedere dei lavori, tra studio della sceneggiatura, prove, girato, fase di post-produzione e quella, non meno articolata, della distribuzione. A dispetto delle parole spesso dure riservate da Duse nei confronti della pellicola e dell'esperienza cinematografica nel suo complesso, emerge nei confronti di Mari un'affezione umana e professionale che sarebbe durata, come testimoniano gli scambi epistolari, almeno fino al 1920. La forza immaginativa della grande interprete trova un controcanto sintonico nell'immaginario simbolista di Mari e il carteggio tra i due consente, da un lato, di confermare la tesi per cui quella messa in atto da Mari e Duse nei confronti di *Cenere* possa essere definita una coautorialità, con uno sguardo più concorde di quanto sia stato detto, in cui il realismo è sempre coniugato a una ricerca simbolica e poetica; dall'altro, di intercettare l'irrequietezza e l'incessante ricerca di Duse, mai paga, che Mari condivide intimamente.¹⁷

Nel frattempo, deluso artisticamente dal rendimento della nuova Stabile, nel gennaio del 1917 Mari approfitta di una degenza di due mesi – dal dicembre 1916 – presso la casa di cura Villa Rosa di Bologna per un non meglio precisato problema cardiaco, per rescindere il contratto senza conseguenze economiche. In contemporanea, Praga riduce progressivamente l'impegno nella direzione della compagnia, che si scioglie quello stesso anno.

Nei primi mesi del 1917 la *débâcle* di *Cenere*, dalle molte sfumature di lettura, non sancisce per Mari un mutamento di prospettiva nella sua poetica filmica, che al contrario insiste con maggiore risolutezza nel percorso intrapreso nell'ottica di un simbolismo espressivo che fa capolino all'interno dei due filoni che la contraddistinguono: quello maggioritario del dramma a forti tinte e quello minoritario, benché persistente, dei temi sociali. Nello stesso anno realizza forse la sua pellicola più rappresentativa, *Il Fauno* (Ambrosio Film), che lo vede interprete principale insieme ad Antonietta Mordeglia. Un caso a suo

17. Su tale questione ci sia consentito di rimandare a ivi, pp. 38-41.

modo esemplare è quello di *Attila* (Ambrosio Film), successo del 1918, anticipato dall'omonima biografia in sei puntate scritta per il «Corriere della Sera». ¹⁸

Fino al 1924, Mari si dedica esclusivamente alla cinematografia, lanciandosi ben presto anche nel ruolo di produttore. Con la Mari films, attiva dal 1918 al 1919, finanzia i suoi ...*E dopo?* (1918), *Casa di bambola*, *Giuda*, *L'orma* (tutti del 1919). Con la pellicola storica *Maddalena Ferat*, nel 1920, inizia la collaborazione con la potente UCI film di Giuseppe Barattolo, con cui nel 1921 firma un contratto in esclusiva. Mari è assunto nel ruolo di direttore, autore di soggetti e supervisore, ma tenta anche di distribuire all'estero i suoi film (la presenza di Mari come direttore e produttore è attestata in Francia nel 1920, in Spagna nel 1924 e in Germania nel 1928-1929). Il rapporto con l'UCI non è tra i più sereni e si conclude intorno al 1924. La parabola cinematografica come direttore di cinema si esaurisce nel 1925 con film commerciali in cui Mari si sforza, tuttavia, di mantenere una linea «artistica di fondo». ¹⁹ L'attore avrebbe voluto procedere nel suo lavoro nel teatro di prosa di pari passo con quello per il cinema. A tal fine, nel 1917, insieme al suo agente Franco Ciuti, aveva tentato di fondare senza riuscirvi una compagnia dalla doppia vocazione, impegnata sei mesi l'anno negli spettacoli e sei mesi sul set. ²⁰ Così, fino al 1925, Mari resta pressoché privo di scritture teatrali, perché i tempi delle produzioni filmiche mal si conciliano con quelli dei teatri di prosa.

Contestualmente a un rapido e non particolarmente significativo ritorno alle scene, all'inizio del 1924 Mari è nominato segretario generale dell'Associazione nazionale capocomici italiani, nata nel 1917 per tutelare gli interessi della categoria. L'esperienza è breve e deludente e si conclude, il 30 marzo 1925, con le dimissioni dell'attore. Dopo sette anni d'assenza dal teatro, nel settembre 1925 Mari ritorna sulle scene con una propria compagnia, sperimentando la fatica di riconquistarsi un posto tra le compagini di primo ordine. Accanto a lui, come prima attrice, Giannina Chiantoni, oltre a Nella Bonora, Antonietta Mordegli, Adele Musso e Carlo Lombardi. Il repertorio, a parte *Amleto* (su cui Mari si cimenta per la prima volta e che è in scena per dodici sere all'Argentina di Roma), si compone prevalentemente di *pièce* di drammaturgia contemporanea, tra cui: *Gutlibi* di Giovacchino Forzano, *L'amore* di Henry Kistemaekers, *Il mondo è un fazzoletto* e *Il fine della vita* dei fratelli Quintero, *L'uomo in maschera* di Gian Capo, *Parole sulla sabbia* di Attilio Canilli, *Il burattino*

18. Cfr. F. MARI, *Attila. Biografia in sei puntate*, «Corriere della sera», 26 agosto 1917, 2 settembre 1917, 9 settembre 1917, 23 settembre 1917, 30 settembre 1917, 21 ottobre 1917. Nell'Archivio Febo Mari si conservano le bozze di un romanzo inedito su Attila, datato 19 maggio 1931 (CSTO, *Archivio Febo Mari*, FM-Mari-Attila).

19. Lettera di Febo Mari a Misa Mordegli, 24 luglio 1917, ivi, FM-Mari-1917_07_24.

20. Cfr. Lettera di Franco Ciuti a Febo Mari, 31 marzo 1917, ivi, FM-Ciuti-1917_03_31.

di Gherardo Gherardi, *Il calzolaio di Messina* di Alessandro De Stefani e *Il macacolo* di Antonio Greppi. Ma ritornano pure i titoli portati al successo durante gli anni della Stabile milanese, come *Il segreto*, *Il viluppo* e *L'Aigrette*.

La vivace creatività di Mari, che insiste sempre in parallelo su teatro, cinema e letteratura, lo porta a lanciarsi in progetti che non sempre vedono la luce. Tra questi, nel 1927, l'ipotesi di messa in scena di *Peer Gynt* di Henrik Ibsen, con le musiche di Edvard Grieg. Il disegno non va a buon fine perché viene anticipato da un analogo progetto di Sem Benelli, che va in scena a Torino l'11 ottobre 1928, a cura della Compagnia Sem Benelli per l'Arte Drammatica diretta dal drammaturgo, con il coordinamento di Guido Salvini. Il mancato debutto è oggetto di una polemica sulle pagine dell'«Arte drammatica»,²¹ che due anni dopo – siamo nel 1929 – rilancia il nome di Mari come direttore artistico di un avveniristico teatro Sintetico,²² in cui capolavori del passato possano essere resi per brevi scene attraverso una particolare operazione di drammaturgia testuale e per mezzo di un palcoscenico girevole e di proiezioni cinematografiche sonorizzate. Una visione difficilmente sostenibile sul piano produttivo che Mari è costretto a dichiarare sospesa *sine die* con una lettera pubblicata nel numero successivo della rivista: «la realizzazione del teatro Sintetico non può essere effettuata che nella sua integrità che non ammette riduzioni di sorta. Perciò è indispensabile una perfezione tecnica e l'assicurazione di un rendimento adeguato all'importanza, al costo e al rischio dell'impresa. Constatato che ciò è irraggiungibile, almeno per ora, e in breve tempo: debbo con rammarico rinunciare al progetto».²³

Tra il 1928 e il 1929, Mari trascorre un periodo di osservazione e lavoro a Berlino con una nuova casa di produzione, la Febo Mari film (da non confondere con la Mari films, attiva dal 1918 al 1919). Ma l'attività filmica procede a rilento e l'interprete è costretto a partecipazioni secondarie in film diretti da altri.²⁴ Al 1931 risale, invece, il fallimento di un ambizioso progetto cinematografico su *Pinocchio* per la Caesar film. La pellicola, diretta da Mari, di cui

21. Cfr. PES [pseud. di Enrico Polese Santarneccchi], *Mari e Per Gynt* [sic], «L'arte drammatica», LVII, 21 aprile 1928, p. 3; Id., *Atto di cameratismo!*, «L'arte drammatica», LVII, 19 maggio 1928, p. 4.

22. Cfr. PES [pseud. di Enrico Polese Santarneccchi], *Il teatro Sintetico e Febo Mari?*, «L'arte drammatica», LVIII, 26 ottobre 1929, p. 1.

23. Dichiarazioni di Febo Mari in *Sospensione del Sintetico*, «L'arte drammatica», LIX, 2 novembre 1929, p. 4.

24. Tra il 1937 e il 1939, Mari colleziona alcune partecipazioni secondarie in *I tre desideri* (Kurt Gerzon, 1937), *Il conte di Brechard* (Mario Bonnard, 1938), *Giuseppe Verdi* (Carmine Gallone, 1938), *Lotte nell'ombra* (Domenico Gambino, 1938).

risultano girate solo alcune scene di prova, avrebbe dovuto essere il primo film sonoro della nota casa di produzione romana.

Nel 1930 Mari riprende l'attività di capocomico. Nonostante il generale apprezzamento della critica, riferito essenzialmente all'intelligenza interpretativa e al carisma dell'attore, il responso freddo del pubblico, una certa diffidenza da parte del regime fascista e la salute sempre più cagionevole rendono particolarmente duro l'ultimo decennio di attività. Gli spazi lasciatigli aperti dalla società dello spettacolo sono angusti e Mari è costretto a tournée in teatri di provincia. In questi anni è il primo interprete italiano dell'*Imperatore d'America*, di *Caterina la Grande* e *Tra gli scogli* di George Bernard Shaw (di cui cura l'adattamento in lingua italiana).

Al 1932 risale la sua riduzione a monologo del romanzo *Giovanni Episcopo* di Gabriele d'Annunzio. Nello stesso anno, Mari torna ad appellarsi alle sue competenze di letterato, perché anche le mille lire guadagnate per la consegna del romanzo *Chi sa perché...?*²⁵ sono «una goccia d'acqua che aiuterà a resistere».²⁶ Nel 1934 è interprete, insieme a Memo Benassi, Arturo Falconi, Enzo Biliotti, Guglielmo Fazzini e Giulio Paoli, de *Il pipistrello* di Johan Strauss, per la regia di Max Reinhardt, in collaborazione con Guido Salvini. Tra il 1932 e il 1933 è in scena con *Adamo ed Eva* di Sem Benelli e *Il bacio davanti allo specchio* di László Fodor.

Al triennio 1934-1937 risalgono gli ultimi tentativi, al fianco di Maria Melato e Luigi Carini, di riconquistare un posto al sole in una società teatrale che annaspa di fronte ai nuovi assetti e fatica a lasciare spazio a una proposta di alto mestiere, per quanto ormai fuori tempo massimo. Nel 1933 è databile il primo tentativo di istituire una compagnia sociale insieme all'attrice, cui è legato da una conoscenza che risale alla sua militanza nella Compagnia Talli-Melato-Giovannini (1915) e dal medesimo sentimento di isolamento rispetto al sistema teatrale di quegli anni. Il serrato confronto tra i due interpreti riguarda innanzi tutto il repertorio. Si tratta di una scelta delicata per l'esigenza di offrire un programma variegato – i due attori sono relegati alle piazze secondarie – e che preveda dei ruoli da prima attrice appropriati alle condizioni di Melato, non più giovane ma – per esigenze di mercato – ancora non rassegnata alle parti da vecchia. Le preoccupazioni sulla sostenibilità finanziaria della ditta sono assillanti per l'attrice e incidono in maniera determinate nella scelta degli attori. Il fallimento di questo primo tentativo è ricondotto da Melato alle già menzionate rigidità caratteriali di Mari. Eppure, dopo poco

25. Cfr. F. MARI, *Chi sa perché...?*, Milano, L'editoriale moderna, 1932.

26. Lettera di Febo Mari a Misa Mordegli, 11 luglio 1931, CSTO, *Archivio Febo Mari*, FM-Mari-1931_07_11.

più di un anno, è la donna a tornare a proporre al collega una collaborazione, in vista, anche, di sovvenzioni pubbliche che potrebbero rendere più leggero il peso della responsabilità finanziaria dell'operazione. Più di tutto incide su questa scelta l'urgenza di riprendere a lavorare, drammaticamente condivisa da entrambi gli interpreti. La Compagnia Melato-Carini-Mari è attiva dal 1934 al 1937 e annovera in repertorio, tra gli altri: *Canadà* di Cesare Giulio Viola, *La donna in fiore* di Denys Amiel, *La fine del mondo* di Sacha Guitry, *Primavera sulla neve* di Giuseppe Romualdi. In contemporanea, Mari è impegnato anche autonomamente nel suo tradizionale repertorio, in cui un posto di rilievo è occupato da *Il piccolo santo* di Roberto Bracco.

Nel frattempo, dal 1933 al 1938, Mari è scritturato dalla Compagnia di prosa radiofonica dell'EIAR di Milano. Delle oltre trenta interpretazioni effettuate in quegli anni non rimane alcuna traccia sonora. Il repertorio, che conta alcuni titoli in comune con quello del Mari capocomico, lascia ipotizzare sottotraccia un ruolo direttivo di Mari anche in questo frangente. Frattanto, nel 1938, con la morte della prima moglie, Mari può sposare Antonietta Mordegli, sua compagna da ventisei anni.

Chiusa l'esperienza con Melato e Carini, nel 1937 Mari fonda con Gianna Cellini e Aristide Braghetti la Compagnia di Arte Sceneggiata, con la quale mette in scena *Zuda* di Giuseppe Lanza. Il primo settembre del 1938, in un articolo non firmato su «Perseo» è denunciato il fatto che Mari, Lamberto Picasso e Alfredo De Sanctis siano rimasti ancora una volta «fuori dai ranghi». L'ignoto autore invita capocomici e impresari a fare in modo che possano presto «rimettere il piede sui palcoscenici d'Italia».²⁷ Nella speranza di rivitalizzare la sua carriera, l'attore decide allora di lasciare in un magazzino a Milano tutti i suoi arredi e di trasferirsi a Roma, dove si stabilisce in un modesto albergo.

Ma la capitale non riserva a Mari l'accoglienza sperata e, tra il 1938 e il 1939, restano inascoltate le richieste di Antonietta Mordegli a Benito e Rachele Mussolini e a personalità legate al Governo affinché si offra al marito un incarico pubblico che gli consenta di vivere, dal momento che la sua salute precaria gli rende impossibile l'andare in scena. In una testimonianza orale,²⁸ Mordegli riferisce della frequentazione giovanile tra Mari e Mussolini nella Milano socialista, non attestata altrove ma plausibile, dati i contatti personali e gli incontri intercorsi tra i due negli anni Trenta (come attestano i biglietti dei segretari particolari di Mussolini). A tal proposito, l'attrice ricorda come nell'aprile 1930, durante le date romane della tournée della Compagnia Mari

27. «Perseo», 1° settembre 1938.

28. Il riferimento è alla videointervista rilasciata dall'attrice a Edmo Fenoglio per il documentario RAI *Torino: una donna* (1983).

al teatro Valle, la censura avesse vietato l'affissione dei cartelloni di *réclame* de *Il carretto di mele* (adattamento italiano de *L'imperatore d'America* di Shaw) per ostruzionismo nei confronti di Mari. Dopo l'incontro dell'attore con il capo del Governo, il divieto viene revocato e Mussolini, insieme al resto della sua famiglia, si reca a teatro per assistere alla prima. Se Mari non lesina sia negli scritti privati che pubblici critiche alle scelte in ambito artistico del regime, nel 1938 pubblica la raccolta di poemetti *Il solco e le spighe*,²⁹ omaggio in versi al dittatore, inviato a politici e letterati come estrema richiesta di ascolto e attenzione. A dispetto di ciò, il regime manifesta una sostanziale indifferenza nei confronti dell'attore, se non una velata ostilità, che Mordeglio attribuisce al fatto che egli non volle mai prendere la tessera fascista (cosa che negli ultimi giorni di vita intima di fare, invece, alla moglie). Anche dopo la morte di Mari, il Ministero della Cultura Popolare (come attesta la comunicazione del 25 gennaio 1940)³⁰ boccerà la proposta avanzata dall'attrice di finanziare, come omaggio all'arte del marito defunto, il film *Goldoni e i suoi tempi...*,³¹ sceneggiato da Mari nel settembre 1937.

Nel 1938, le cattive condizioni di salute suggeriscono a Mari di ripiegare di nuovo sul giornalismo. Inizia dunque la collaborazione con il mensile «Turismo d'Italia», dove, tra agosto e dicembre, affronta questioni legate all'industria cinematografica e agli interessi in comune con quella turistica; mentre da febbraio a maggio 1939 per «L'Adriatico» cura la rubrica settimanale *Ribalte, schermi e microfoni*, un notiziario sulle novità teatrali, cinematografiche e radiofoniche, non di rado spazio per acute analisi e spunti polemici, in cui Mari mostra pieno dominio degli argomenti trattati, con riferimenti che valicano i confini nazionali. Inoltre, nel settembre del 1938, in contemporanea con l'emanazione della legislazione antiebraica dell'Italia fascista, Mari scopre, non senza preoccupazione, che il suo vero cognome, Rodriquez, rientra nell'elenco dei cognomi ebraici. Assillato dall'inoperosità e dall'isolamento, muore in povertà a Roma, nella stanza dell'albergo di via del Gesù in cui viveva, il 9 giugno 1939.

Famiglia

Il 23 dicembre del 1908 Febo Mari sposa l'attrice Pierina Vestri (1889-1937), figlia dell'impresario fiorentino Angelo De Farro e dell'attrice Anna Vestri e

29. Cfr. F. MARI, *Il solco e le spighe*, Pescara, Edizioni de L'Adriatico, 1938.

30. Lettera del segretario di Alessandro Pavolini a Misa Mordeglio, 25 gennaio 1940, CSTO, *Archivio Febo Mari*, FM-Min.Cul.-1940_01_25.

31. Cfr. F. MARI, *Goldoni e i suoi tempi...*, sceneggiatura cinematografica (1937), ivi, FM-Mari-Gold.

pronipote di Luigi Vestri. Vestri debutta come prima attrice giovane con Eleonora Duse. In seguito, è scritturata (con la madre e la sorella Luisina) nella Compagnia Reiter, dove incontra il futuro marito. Nel 1912, insieme a Mari, entra nella Compagnia Stabile del teatro Manzoni di Milano. Pierina Vestri e Febo Mari si separano legalmente nel 1912. Alla donna sono affidati i due figli della coppia, Luisa e Gastone, che vivono insieme ai nonni materni a Borgo a Buggiano (Pistoia). Nel 1915 l'attrice entra nella compagnia di Ermete Zacconi.

Nel 1912, Mari avvia la sua relazione con Antonietta Mordegli, un legame appassionato e profondo, destinato a durare tutta la vita (la coppia non avrà figli). Mordegli nasce alla Spezia, il 25 gennaio 1894 (il padre è un ufficiale della marina militare). Frequenta a Milano la scuola dell'Accademia dei Filodrammatici, dove si diploma nel 1911. Quello stesso giorno viene scritturata da Praga per la sua Stabile, dove debutta ufficialmente nel gennaio 1912. Dopo un intermezzo nella Compagnia Galli-Guasti-Bracci, rientra nella nuova Stabile di Praga. Apprezzata dalla critica sia come interprete teatrale che cinematografica, Mordegli segue la carriera di Mari mantenendosi sempre un passo indietro. Eppure, è la principale interlocutrice dell'attore, che la consulta su ogni aspetto artistico e strategico della sua carriera. Per volere di Eleonora Duse, alla quale è legata da una sincera amicizia, prende parte alle riprese di *Cenere* nel ruolo di Margherita, fidanzata di Anania, ma è *Il fauno* a consacrarla come attrice cinematografica. Seguiranno, sempre per la direzione di Mari, *Casa di bambola* (nel ruolo di Nora), *Giuda*, *Tormento* e *L'orma*. Ritorna sulla scena di prosa insieme al compagno nel 1928. Sono anni complessi, in cui la donna alterna la presenza nelle compagnie dirette da Mari a periodi d'inattività. Nel 1938 – con la morte di Pierina Vestri – la coppia può finalmente sposarsi. Dopo la morte del marito, Mordegli smette di recitare in teatro. Accetta di entrare nella Compagnia di prosa dell'EIAR di Torino, dove diventa una delle voci radiofoniche più apprezzate. Torna occasionalmente a recitare in video negli sceneggiati televisivi *I Buddenbrook* (Edmo Fenoglio, 1971), *Una donna* (Gianni Bongioanni, 1977), *Che fare?* (Gianni Serra, 1979) e nel film *Nostra madre* (Silvio Blasi, 1983). Muore a Torino il 26 febbraio 1992.

Il primogenito di Mari, Libero Rodriguez, nasce fuori dal matrimonio il 1º maggio 1906. La madre è sconosciuta e il padre riesce a ottenerne l'immediato affidamento dal tribunale. Trascorre infanzia e giovinezza tra Napoli, dove vive con la nonna paterna, e Torino, dove frequenta il collegio. Completa gli studi di ragioneria a Roma e nel 1927 è giornalista praticante nella redazione de «Il Resto del Carlino», sotto la guida di Gherardo Gherardi. Muore in circostanze tragiche il 19 maggio 1931.

Luisa Rodriguez (1910-1992), che assume il nome d'arte di Isa Mari, è scrittrice, sceneggiatrice e segretaria di edizione per produzioni cinematografiche (tra cui *Letto a tre Piazze* di Steno e *La dolce vita* di Federico Fellini). È autri-

ce del romanzo *Roma, via delle Mantellate*, sui suoi otto mesi di reclusione per motivi politici nel carcere di Regina Coeli. Gastone Rodriguez (1912-d.s.) debutta come generico nella Compagnia di Zaconni, con il quale avrebbe dovuto girare anche un film, poi annullato. Abbandonata l'attività artistica, si stabilisce con la moglie e i figli a Firenze. Di lui non si hanno notizie successive.

Formazione

Stando a quanto dichiarato da Mari, sin da bambino recita versi e monologhi nelle occasioni conviviali. Tuttavia, i genitori ne ostacolano risolutamente l'entrata in arte. A Messina, a nove anni entra in una compagnia teatrale composta da altri cinque coetanei, 'La Scuola de l'arte', con sede in un primo tempo in Via di Neve e in seguito al teatro della Munizione. Oltre alle mansioni di attore si dedica a quelle di autore e scenografo (una competenza acquisita, quest'ultima, che – insieme alle buone capacità grafiche – continuerà a impiegare sotto pseudonimo durante gli anni di capocomicato). Esperienza folgorante sulla via della vocazione teatrale è la messa in scena di *Andreina* di Sardou, a cura della Compagnia di Lorenzo-Andò, a cui assiste all'età di dieci anni al teatro Politeama della sua città natale.

Emancipatosi dalla famiglia d'origine con il trasferimento a Milano nel 1905, il suo spirito appassionato gli consente di cogliere occasioni di teatralità all'interno delle manifestazioni politiche nel capoluogo lombardo. Nel 1906 è attore nella compagnia filodrammatica socialista *L'Arte moderna*. In quell'anno, dopo un'esibizione di Flavio Andò e Irma Gramatica, impegnati nell'allestimento al teatro Manzoni de *La via più lunga* di Henry Bernstein, matura la decisione di entrare in arte. Decide così di frequentare il triennio di formazione dell'Accademia dei Filodrammatici. Nel 1908, dopo aver superato l'esame di ammissione e frequentato per qualche giorno le lezioni insieme ad allievi più giovani di lui, la maestra di declamazione, Teresa Boetti Valvassura, pur riconoscendolo tecnicamente poco attrezzato e con difetti di dizione (che le ricordano quelli di Flavio Andò), gli suggerisce di imparare il mestiere direttamente sulle tavole del palcoscenico, perché troppo vecchio e troppo colto per seguire un percorso accademico.

Mari, dunque, impara l'arte direttamente dai capocomici con cui lavora nei primi anni di carriera. Da loro apprende anche le tecniche per gestire una compagnia, che impiegherà negli anni di capocomicato. Negli scritti autobiografici, Mari annovera tra i suoi maestri Virginia Reiter, che sancisce la rapidissima ascesa del più giovane compagno di scena promuovendolo dopo solo sei mesi a

primo attore. Di Virginia Reiter Mari ricorda la statura d'attrice, la voce cristallina e l'espressività «asimmetrica, storta, mutevole in infinite espressioni».³²

Ma l'impatto più rilevante è quello offerto dalla breve eppure intensissima militanza, tra il 1909 e il 1910, al fianco di Ferruccio Garavaglia, di cui si definisce «devoto discepolo riconoscente».³³ Garavaglia impone a Mari, non senza suscitarne l'iniziale disappunto, di alternare le parti di primo attore e primo attore giovane a quelle di generico, per stimolarne la ricerca espressiva e attutirne le spigolosità caratteriali. Quando Mari, ormai interprete maturo, mette in scena *Amleto* e *Il piccolo santo* di Roberto Bracco, cavalli di battaglia di Garavaglia, non potrà fare a meno di guardare alle interpretazioni fattane dal maestro, recuperando con cura filologica i copioni con i tagli predisposti in quelle occasioni. Il loro rapporto si conclude per la morte di Garavaglia in quel 1912 che segna il passaggio di Mari alla Stabile milanese. La cooperazione tra Garavaglia e il giovane discepolo, che lo sostituisce nelle prove e con cui condivide lo studio di Shakespeare, anticipa quella intercorsa tra Mari e Marco Praga.

Praga e Mari sono legati da un rapporto di affetto e fiducia che si protrae ben oltre la fine della loro collaborazione e fino al suicidio del drammaturgo. Praga non lesina all'attore, che appella «Divo»³⁴ consigli interpretativi, come quello di premettere a quello psicologico un saldo studio mnemonico, indispensabile per poter pensare ciò che si dice e per affinare più efficacemente i dettagli dell'esecuzione in modo collegiale sulle tavole del palcoscenico. «Papà Praga»,³⁵ come viene definito da Mari, lo incoraggia quando, a inizio 1915, l'interprete si allontana dalla Stabile per entrare nella Talli-Melato-Giovannini: pur consigliandogli di non avere troppa fretta di arrivare, lo rassicura scrivendogli che ha tutto «per diventare un grande attore, per prendere il primo posto quando qualche grande che ancora rimane sulla scena italiana si sarà ritirato».³⁶ Il lavoro in una compagnia di complesso come quella del Manzoni si rivela determinante per Mari, perché gli consente di imparare a intonare la sua recitazione a quella degli altri compagni di scena, senza cercare di primeggiare sugli altri, ma inseguendo il successo d'ensemble. Uno spirito di servizio alle superiori ragioni artistiche che contraddistingue anche le sue partecipazioni cinematografiche in ruoli secondari nella fase declinante della carriera.

32. MARI, *Vita comica*, cit., p. 107.

33. F. MARI, *Un uomo nudo. Ovverossia: Febo Mari che si spoglia... anche della barba*, «Comoedia», x, 15 maggio-15 giugno 1928, p. 25; ora in ID., *Vita comica*, cit., p. 128.

34. Lettera di Marco Praga a Febo Mari, s.d. [1912], CSTO, *Archivio Febo Mari*, FM-Praga_sd1.

35. MARI, *Un uomo nudo*, cit., p. 25, ora in ID., *Vita comica*, cit., p. 129.

36. Lettera di Marco Praga a Febo Mari, 21 febbraio 1915, CSTO, *Archivio Febo Mari*, FM-Praga-1915_02_21; ora in MARI, *Vita comica*, cit., p. 218.

Nelle prose memoriali, infine, Mari ricorda il magistero di Virgilio Talli, «maestro-donna e compagno»,³⁷ con cui lavora per sei mesi nel 1915 e che influisce considerevolmente sulla sua peculiare visione dei mestieri della scena. Mari descrive con profondo rispetto il severo piglio di Talli (di cui evoca l'appellativo di 'sergente istruttore'),³⁸ che definisce massimo maestro nella direzione d'attori. Un controllo sull'esecuzione artistica a cui Mari attribuisce il perfetto affiatamento della compagnia, raggiunto dopo un alto numero di prove, affinché gli interpreti apprendano e consolidino fonia e meccanica della scena predisposte nel dettaglio dal direttore. Un modello che, pur colpevole di rendere eccessivamente dipendenti gli allievi dalle indicazioni del maestro, appare in piena sintonia con la vocazione allo studio e all'approfondimento che è propria del Mari interprete, prima e direttore, poi. Un dirigenzismo interpretativo introiettato da Mari, come sembrano alludere le parole di Maria Melato quando, nel 1933, contrattando con il collega la composizione di una loro potenziale ditta, gli ricorda: «anche voi mi avete detto che nella vostra compagnia avevate degli elementi scadenti, che voi, per miracolo, siete riuscito a far recitare bene – E voi continuerete anche nella nostra compagnia a compiere questi miracoli!».³⁹

Un'ultima annotazione riguarda gli incontri sul set con Ermete Zacconi ed Eleonora Duse. Allo Zacconi cinematografico si richiamano esplicitamente le interpretazioni filmiche di Mari, in cui riaffiorano gli occhi spalancati del più anziano collega, il volto mobilissimo, i movimenti a scatti alternati alle pause. Più stratificati gli echi dell'influenza di Eleonora Duse, che suggerisce al più giovane compagno di lavoro un modo nuovo di stare sulla scena teatrale (più che in quella cinematografica). Della sfaccettata espressività dusiana, Mari farà proprio, pur in maniera originale, come altrove è stato descritto, un «dolorismo estetizzante»,⁴⁰ talvolta fatto di silenzi e di sospensioni, che innerva di modernità un dettato scientemente radicato sui principi interpretativi propri della tradizione attorica precedente, da cui Mari non sa pienamente staccarsi.

37. Ivi, p. 61.

38. Cfr. ivi, p. 91.

39. Lettera di Maria Melato a Febo Mari, 10 dicembre 1916, CSTO, *Archivio Febo Mari*, FM-Mela-1916_12_10; ora in F. MARI, *Vita comica*, cit., p. 186.

40. A. PETRINI, *Febo Mari. Fra dannunzianesimo e dolorismo*, in ID., *Fuori dai cardini. Il teatro italiano negli anni del primo conflitto mondiale*, Torino, UTET Universitaria, 2020, p. 114.

Stile

Mari edifica la sua identità d'attore attorno alla fisionomia dell'interprete colto e poeta. Gli scritti autobiografici e di autoanalisi consentono di ricostruire il suo elevato grado di consapevolezza nella riflessione sullo statuto dell'arte scenica. In essi affronta il tema della vocazione attoriale e della formazione dell'interprete, facendosi sostenitore di un'idea di arte come dote innata, in ultimo non trasmissibile. Come dichiara, infatti, gli allievi possono essere indoctrinati sulle tecniche ma l'arte in sé non si può insegnare.

Mari è un paladino dell'immedesimazione dell'attore, che per lui deve condividere intimamente le emozioni dei personaggi per potere effettuare delle interpretazioni efficaci. Tuttavia, l'adesione all'emozionalismo viene proclamata apoditticamente, senza esplicitare che parte abbiano le competenze tecniche e che parte le doti innate; senza chiarire come avvenga, infine, il processo di creazione: «ci sono degli attori che arrivano ad ottenere l'effetto della commozione nel pubblico, senza soffrire affatto... anzi... senza 'sentire' niente. Io sono di quegli altri».⁴¹

Nonostante l'approccio dichiaratamente antididerotiano, il controllo tecnico della materia, l'intelligenza del testo, la propensione allo studio e la perfetta dizione sono gli elementi che più colpiscono la critica all'apparire di Mari sulla scena teatrale. Come osserva Enrico Polese, infatti, «il Mari non è un improvvisatore, è un artista di studio, è un uomo intelligente, istruito, che si è dato all'arte perché chiamato a questa da forte, da sentita passione e che porta anche nella sua recitazione una traccia della continua sua riflessione».⁴² Ma Polese sottolinea anche la fortuna di Mari, affatto scontata, di aver potuto far fiorire il suo talento all'interno della Stabile del teatro Manzoni, una compagnia – almeno a livello programmatico – sperimentale, in cui la sua ricerca espressiva e la sua linea interpretativa sempre originale hanno trovato lo spazio per affermarsi. Le 'regole' dell'arte di Mari sono addirittura assunte a decalogo per l'intera compagnia, tanto da essere affisse a un cartello, visto e approvato dal direttore Praga, in cui si legge: «Devo rendere sobrio il mio gesto. / Non mi devo 'ascoltare'. / Devo preoccuparmi di non essere lento. / Febo Mari».⁴³

Se Mari è celebrato come una rivelazione nelle commedie di complesso, la sua fisionomia d'interprete si definisce meglio, nel 1914, all'indomani del debutto nel ruolo di Gherardo Ismera per la prima italiana de *Il Ferro* di Ga-

41. F. MARI, *Cavallo di battaglia... Quello dello scontro di domani*, «Comoedia», xiv, 15 luglio-15 agosto 1932, p. 27; ora in ID., *Vita comica*, cit., p. 144.

42. E. POLESE SANTARNECCHI, *Febo Mari*, «L'arte drammatica», xli, 29 giugno 1912, p. 1.

43. F. MARI, cartello per la Compagnia Stabile del teatro Manzoni, s.d., CSTO, *Archivio Febo Mari*, FM-Mari-Stabile.

briele d'Annunzio, *pièce* protagonista di un clamoroso lancio studiato dall'imprenditore Adolfo Re Riccardi con tre debutti in contemporanea in tre città diverse a cura di compagnie di primissimo piano.⁴⁴ In quell'occasione, l'interpretazione di Mari per la Stabile del Manzoni, al fianco di Tina di Lorenzo, è particolarmente apprezzata e ritenuta superiore a quelle di Luigi Carini e Ugo Piperno, protagonisti maschili delle altre due versioni (rispettivamente con la Compagnia di Virginia Reiter, a Torino, e con quella di Lyda Borelli, a Roma). Il personaggio del superomistico assassino è messo in luce da Mari in tutta la sua potenza drammatica. L'attore ne fa una rilettura appassionata e intelligente, in grado di compensare i limiti del disegno drammaturgico d'Annunziano: «Febo Mari fu artista sommo, incomparabile, fino al punto da far scomparire la inverosimiglianza mostruosa del carattere».⁴⁵ Un'interpretazione decisiva per la carriera, che gli spiana la strada per l'ingresso nella Compagnia di Virgilio Talli, dove l'apprezzamento della critica e del pubblico viene ulteriormente rinsaldato. Non a caso, Mari torna a interpretare, specialmente nelle sue serate d'onore, quei ruoli che lo avevano consacrato durante la militanza nella Stabile milanese. Lo vediamo impegnato di nuovo ne *L'assalto*, ne *Il ferro*, come pure ne *La gioconda* e ne *I capelli bianchi*, dove l'attore esibisce «tutta la sua forza e sicuro [cammina] verso quella perfezione superiore che lo rende già tra i più eletti».⁴⁶

La carenza di sfumature che pochi detrattori gli rimproverano agli esordi sembra superata nel giro di pochi anni attraverso una consapevole ricerca di semplificazione, nel gesto e nella parola, nel rifiuto dell'enfasi e dell'urlo. L'esperienza cinematografica, che si sostituisce per alcuni anni alla pratica di palcoscenico, lascia inevitabilmente una traccia significativa nelle scelte dell'attore. Se sul piano interpretativo il magistero zacconiano – con i più canonici occhi sgranati e movimenti spezzati tra stasi e movimento – emerge nel Mari interprete cinematografico, è del tutto originale il sapiente uso del corpo, che più del volto rivela un percorso trasformativo. Ma la prassi filmica incide anche nello sguardo del Mari capocomico. Così che, per esempio, nel 1926, quando per la prima volta porta in scena *Amleto* (che resta in repertorio fino al 1932) la dimestichezza con la fono-fotografia gli suggerisce di sostituire il ruolo dello spettro con una registrazione a riverbero continuo e proiezioni luminose, mentre – più in generale – un uso sperimentale della luministica e del cromatismo gli suggerisce di tingere di sfumature diverse, in base al momento

44. Sulla vicenda si rimanda a M.I. BIGGI, *Le tre prime de 'Il ferro'*, «Archivio d'Annunzio», IV, ottobre 2017, pp. 95-108 e a PETRINI, *Febo Mari*, cit., pp. 116-121.

45. TOM, *La 'ripresa' del 'Ferro' di Gabriele D'Annunzio al teatro Valle*, «Giornale d'Italia», 10 maggio 1914.

46. A. ROTA, *La Talli e soci e Niccolò a Genova*, «L'arte drammatica», XLIV, 6 marzo 1915, p. 2.

della tragedia, le nubi di cui è disseminata la scena. Infine, il Mari interprete shakespeariano ha un nuovo momento di gloria con la «personalissima» interpretazione di Iago al fianco di Zacconi-Otello, nel corso di serate benefiche eccezionali distribuite tra il 1915 e il 1934-1935, «tale da non essere adombra- ta da quella del maestro».⁴⁷

Il ritorno sulle scene negli anni Trenta ci consegna un interprete che ha raggiunto la piena maturità e arricchito il suo prisma interpretativo di nuove sfumature. Il successo di pubblico e critica ottenuto nei panni del personaggio di Félix, protagonista della commedia omonima di Bernstein (in repertorio dal 1926 al 1932), dà modo, per esempio, all'anonimo recensore de «*Il Piccolo di Trieste*» di segnalare quanto il pubblico apprezzi «questo attore che sa plas- mare e vivificare con prontezza intuitiva e ardore di temperamento i perso- naggi del suo repertorio. Calore di effusione, ricchezza di colorito, vigore di espressione, vivacità e rapidità mimica, nitidezza e precisione di contorni: la tavolozza interpretativa di Mari è composta di molti colori ch'egli sa usare con pittoresco estro e con accorgimento».⁴⁸

Negli anni del capocomicato Mari si mostra insofferente ai limiti del- la drammaturgia italiana contemporanea, per la sua tendenza all'epigonismo degli stranieri. Eppure, non esita a investire sui nuovi autori, che invita a farsi guidare dalla stella polare della rappresentabilità sulla scena, della teatralità. I drammaturghi attivi tra gli anni Venti e Trenta si rivolgono a lui non solo co- me potenziale *metteur en scène* delle loro opere, ma come critico severo e come intellettuale avvertito delle logiche che reggono la scrittura scenica. Con molti di loro Mari intesse un fertile rapporto, nutrito anche di *vis* polemica. Sono, inoltre, frequenti i momenti di scontro con la Società Italiana degli Autori, cui Mari chiede una riduzione dei diritti d'autore per poter proseguire nella sua operazione di sostegno alla nuova drammaturgia: specie in provincia, do- ve lui è «condannato»⁴⁹ a recitare, proporre in repertorio autori contempora- nei significa mettere in conto incassi irrisori rispetto a quelli procurati dalle serate riservate ai classici. Per l'attore, la scelta consapevole di contribuire allo svecchiamento culturale delle scene deve tornare a essere sostenibile sul pia- no economico.

Nell'ambito della ricerca drammaturgica in proprio, un momento centra- le è rappresentato dalla riduzione a monologo del romanzo *Giovanni Episcopo* di Gabriele d'Annunzio. Ricevuto il benestare dall'autore, l'adattamento di

47. L. ANTONElli, *Attori allo specchio: Febo Mari visto da Luigi Antonelli*, in MARI, *Vita comica*, cit., p. 133.

48. *La prima recita di Febo Mari al Verdi, «Il Piccolo di Trieste»*, s.d.

49. Lettera di Febo Mari ad Alessandro De Stefani, 4 novembre 1925, CSTO, *Archivio Febo Mari*, FM-Mari-1925_11_4.

Mari debutta al teatro Manzoni di Milano nel maggio 1932, ma gli esiti sono discordanti (resta in repertorio fino all'anno successivo). Nelle recensioni predominano i riferimenti alla maschera quasi espressionista⁵⁰ dell'attore, valorizzata da un sapiente uso della luministica, con un disegno interpretativo che estremizza l'impronta patologica del referente letterario. Schiettamente negativa la testimonianza della figlia Luisa: «il pubblico si allontanava sempre più dalla sua recitazione tenorile. Il teatro era semideserto. I giornali, feroci: ‘esempio madornale di carenza autocritica’. Avrei voluto andare da papà, scuotterlo, dirgli di non cantare più recitando, di affogare in libreria D'Annunzio e il suo *Giovanni Episcopo*».⁵¹ Un caso analogo era stato, nel 1930, quello di *Padre Sergio*, riduzione di Mari per le scene del racconto omonimo di Tolstoj. Anche in quell'occasione era stato essenzialmente il pubblico a sancirne la mancata riuscita. Sebbene, infatti, della recitazione di Mari venga messa in risalto la nobiltà e compostezza, il recensore non può fare a meno di rilevare la contraddizione insanabile di una tale operazione: «è davvero ammirabile la tenacia con cui Febo Mari persegue il suo sogno d'arte, inteso a portare sulla scena opere d'eccezione in cui l'elemento di pensiero predomina su quello puramente teatrale, non curandosi della indifferenza del pubblico che preferisce le situazioni chiare ed emozionanti, mostrandosi riluttante a tutto ciò che impone uno sforzo del cervello [...]».⁵²

Non pago, in epoca di protezionismo anche culturale, di portare per primo sulle scene i lavori di George Bernard Shaw, Mari prosegue a manifestare indifferenza nei confronti della censura fascista scegliendo di allestire nel 1936 *Il piccolo Santo* di Roberto Bracco, una delle sue interpretazioni più significative. La fascinazione dell'interpretazione del maestro Ferruccio Garavaglia, cui si deve nel 1912 la prima assoluta del capolavoro del drammaturgo napoletano, è il movente iniziale di avvicinamento di Mari all'opera e al suo autore. La prima richiesta a Bracco in tal senso, datata 21 ottobre 1914, testimonia che il desiderio di Mari di interpretare *Don Fiorenzo* precede l'edizione di Ruggero Ruggeri (la cui nota interpretazione è del 1915). Ma Bracco ha appena concesso l'opera a Ruggeri e Mari deve aspettare il 1936 per portare a compimento il suo proposito, immune com'è dal servilismo della società dello spettacolo, che, per paura di ritorsioni, in quegli anni ha smesso di portare sulla scena i drammi dell'autore inviso al fascismo. Lo studio che l'attore fa del personaggio di Don Lorenzo è occasione per innescare uno scrupoloso dialogo con il

50. N. CARELLI, *Un 'Giovanni Episcopo' espressionista*, «Vita femminile», xiv, luglio 1932, pp. 22-23.

51. MARI, *La casa*, cit., p. 23.

52. A. LA., *Duse. 'Padre Sergio' di Leone Tolstoi*, [senza testata], s.d.

drammaturgo. Memore della lezione di Garavaglia, Mari parte dai tagli sul copione predisposti dal maestro per costruire il suo personale disegno interpretativo. Lo spettacolo debutta quell'anno, ma lo spirito inquieto dell'interprete, la voglia di approfondire lo scavo del personaggio a partire dalla parola poetica dell'autore, lo inducono a mettere in dubbio la validità della sua visione originaria e a chiedere il conforto dell'autore che riconosce l'efficacia della proposta dell'attore. La sua è un'interpretazione intima, esaltata dalla scelta – a dispetto di quanto suggerito dal testo – di non accompagnare nella scena finale lo stravolgimento emotivo di Don Fiorenzo con uno sconvolgimento anche fisico. Una poetica dell'inespresso di matrice simbolista che traspare in questa occasione, come in quelle pause e silenzi propri di alcune delle interpretazioni più riuscite di Mari, sin dagli anni della sua fulminea affermazione e che ravviva uno stile recitativo diviso tra modernità e tradizione, da cui Mari sceglie di non affrancarsi.

Scritti

Oltre che attore e direttore, Febo Mari è poeta, romanziere e giornalista. Ciò che caratterizza l'artista non è il semplice dominio dei contenuti ma un'attitudine allo studio, all'approfondimento, all'indagine scrupolosa che applica indistintamente nella preparazione di un nuovo ruolo, nella stesura di una sceneggiatura o di un romanzo, come nell'elaborazione di proposte di riforma dell'industria cinematografica italiana.

Mari intraprende da giovanissimo l'attività di giornalista, per testate messinesi («l'Aquila latina», «La Tribuna» e «La Gazzetta di Messina») e per «Il Gazzettino quotidiano» di Milano. Autore di articoli autobiografici durante l'acme della sua carriera, ripiega nella scrittura su periodico negli ultimi anni di crisi (collabora con «Turismo d'Italia» e «L'Adriatico»). Nell'ampio arco della sua produzione giornalistica e saggistica emerge costantemente la voglia di andare oltre il proposito originario di scrittura, di scollinare dal tema dato con uno stile che, tra ironia e rivendicazione, rivela un tentativo di costruzione non solo di un'identità di interprete ma anche d'intellettuale, allo scopo di edificare intorno a sé un'autorevolezza, frutto di cultura personale e di piacere critico, utile – a maggior ragione – negli anni di isolamento e inattività.

In contemporanea all'inizio dell'attività di redattore, Mari esordisce come poeta. I suoi componimenti, permeati di un sentimento estetizzante di derivazione dannunziana, sono pubblicati su periodici lungo tutto l'arco della sua carriera d'attore, a partire dal 1909. Tra questi citiamo: *La canzone del Vessillo* (1916), *Ver Sacrum* (1929), *Per Gabriele d'Annunzio* (1938), *Il re* (1938). Nel 1938 Mari pubblica per le edizioni del periodico «L'Adriatico» la plaquette di versi

Il solco e le spighe, che contiene i poemetti in terzine dantesche *Dux*, dedicato a Benito Mussolini e alla campagna etiopica, *Ver Sacrum*, che celebra Roma dalla nascita fino all'affermazione del fascismo e, infine, *Ariel*, in morte di d'Annunzio. Le sue virtù poetiche, tra l'altro, hanno spesso accompagnato l'attività di attore di prosa e di interprete e autore cinematografico. Le uscite de *Il fuoco* (1915) e *Il fauno* (1917) sono accompagnate dalla pubblicazione dei poemetti omonimi, intesi come sintesi lirica e ideale didascalia dei quadri che compongono le due pellicole. L'Archivio Febo Mari conserva anche la bozza ‘in bella’ di una raccolta di liriche, a cui l'attore lavorava al momento della morte.

Il Mari autore si cimenta anche nella narrativa. Nel 1918, l'uscita nelle sale del successo cinematografico *Attila* è anticipata da una biografia in sei puntate per il «Corriere della sera» (inoltre, in Archivio si conservano le bozze di un diverso romanzo inedito, datato 19 maggio 1931 e intitolato *Attila*). Nel 1932 l'attore, assillato dal bisogno di sostenersi economicamente, pubblica *Chi sa perché...?*, che risente dell'influenza del romanzo d'appendice e popolare.

Sin dal periodo della militanza nella Compagnia De Farro-Gamna, la creatività di Mari si manifesta anche nella drammaturgia. Il capocomico Ferruccio Garavaglia porta in scena in Italia e all'estero i suoi: *Il padre*, *Il gorgo*, *La vita dell'uomo e delle bestie*, *Paradosso*, *Chi sa perché?*, *Il fratello*. Tra questi, solo la tragedia *Il gorgo*,⁵³ ambientata in Sicilia ai primi dell'Ottocento e ricca di echi dannunziani, è pubblicata nel 1910 (e riedita, col titolo *Le Spire* e lievi differenze nel 1913). Negli anni della maturità, fortemente critico nei confronti di questi lavori, sceglie di non inserirli in repertorio. Nel 1928 pubblica su «*Comoedia*» il monologo in cinque atti *Un uomo nudo*, che non risulta sia mai stato rappresentato. Si tratta di un testo autobiografico dal tono umoristico, composto con l'intento di rinfrescare la memoria del pubblico sulla sua carriera teatrale per prepararlo al suo rientro sulla scena di prosa, dopo gli anni di chiusura «nel mutismo... interpretativo delle films».⁵⁴

Resta purtroppo incompiuto lo scritto memoriale *Vita comica*, recentemente pubblicato, che concorre ad ampliare il repertorio di autobiografie d'attore del Novecento italiano. Databile sulla base di riferimenti interni al 1938, si compone di medaglioni biografici dei personaggi incontrati da Mari durante il suo percorso professionale, dal 1905 al 1909 circa. La scrittura per *exempla* è un modo consapevole di lavorare sulla memoria del teatro; nel rivolgersi a un pubblico dichiarato di colleghi, Mari contribuisce a mantenere in vita la trasmissione del sapere attoriale, con l'obiettivo d'innescare nei potenziali lettori lo stimolo all'emulazione verso i maestri e le maestre i cui ritratti sono cesel-

53. Cfr. F. MARI, *Il Gorgo*, Tipografia di Borgo a Buggiano, 1910.

54. MARI, *Un uomo nudo*, cit., p. 25; ora in ID., *Vita comica...* cit., p. 129.

lati nei brevi capitoli. Il fatto che l'opera sia stata composta pochi mesi prima di morire, in condizioni di grave instabilità di salute ed economica, non può non incidere sulla scrittura. *Vita comica* si colloca nell'epoca del disincanto. Non ha l'intento di forgiare o consolidare una fisionomia precisa alla carriera di Mari – come spesso accade negli scritti d'artista – ma rivela lo spirito saggace, colto, ironico dell'attore, in un certo senso superiore alle miserie umane cui adesso deve far fronte, tradendo un gusto letterario che sovrasta il progetto 'autoagiografico'.

Infine, del febbrile dinamismo creativo dell'attore sono specchio le decine di adattamenti e traduzioni che compongono il vasto repertorio delle compagnie che ha diretto e che sono testimoniate dai documenti raccolti nel ricco Archivio Febo Mari. Nell'ampio ventaglio della produzione di Febo Mari è possibile rintracciare un'unità formale di fondo, una poetica che si arricchisce delle reciproche intersezioni tra teatro, cinema e letteratura. Una sinergia di cui lo stesso interprete ha coscienza se, pochi mesi prima di morire, dichiara a Renato Simoni, che la poesia per lui, ormai inattivo in teatro e cinema, è il solo mezzo rimastogli per far sentire la sua voce.⁵⁵

REPERTORIO

Per il dettaglio degli spettacoli teatrali, delle interpretazioni cinematografiche e radiofoniche di Febo Mari, per la consultazione delle fonti audiovisive relative alla carriera dell'attore e per l'iconografia, si rinvia al profilo completo edito in Archivio Multimediale degli Attori Italiani: amati.unifi.it.

FONTI, RECENSIONI E STUDI CRITICI

Dell'attore è presente un fondo documentario (*Archivio Febo Mari*) conservato presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino. Il ricco archivio è giunto al Centro Studi in momenti successivi a partire dal 20 marzo 1992, quando l'esecutore testamentale di Antonietta Mordeglio, l'attore Pieralberto Marché consegna il primo nucleo di materiali. Altri lotti documentali sono affidati al Centro Studi nel 1992, nel 1998, nel 2008 e nel 2016. La notevole mole di materiale ospitata nell'Archivio torinese comprende: 326 monografie appartenute a Mari (in parte annotate); 143 copioni teatrali, sceneggiati-

55. Lettera di Febo Mari a Renato Simoni, 7 aprile 1939, CSTO, *Archivio Febo Mari*, FM-Mari-RS-1939_04_07.

re, soggetti cinematografici e documenti dattiloscritti e manoscritti relativi a progetti artistici di Mari e alla sua produzione lirica e in prosa; 550 recensioni, locandine, foto (di scena e personali), *dépliant* pubblicitari (relativi alla sua attività di capocomico) e una ricca corrispondenza (circa 1250 documenti, tra lettere e telegrammi), comprendente il carteggio tra Mari e la moglie e quello tra Mari e alcune importanti personalità del suo tempo.

Manoscritti:

Il fratello, dramma, 1908, CSto, *Archivio Febo Mari*, FM-Mari-Fratello.

Lettera di Febo Mari a Jarro (Giulio Piccini), Firenze, 23 giugno 1912, Roma, Biblioteca e raccolta teatrale del Burcardo, *Autografi*, fasc. *Febo Mari*, ora in ID., *Vita comica...* cit., p. 113.

Telegramma di Febo Mari a Ermete Zacconi, 4 ottobre 1914, CSto, *Archivio Febo Mari*, FMZacco-1914_10_04.

Lettera di Jarro (G. Piccini) a Febo Mari, s.d. [1914-1915], ivi, FM-Jarro-sd_02.

Lettera di Franco Ciuti a Febo Mari, 19 ottobre 1915, ivi, FM-Ciuti-1915_10_19.

Il paradosso, dramma, 1915, ivi, FM-Mari-Paradosso.

Attila, soggetto cinematografico dattiloscritto, 1917, ivi, FM-Mari-Attila_sg.

Lettera di Franco Ciuti a Febo Mari, 31 marzo 1917, ivi, FM-Ciuti-1917_03_31.

Lettera di Febo a Misa Mordegli, 24 luglio 1917, ivi, FM-Mari-1917_07_24.

Giuda, sceneggiatura cinematografica dattiloscritta, 1918, ivi, FM-Mari-Giuda.

La donna di cera, soggetto cinematografico dattiloscritto, 1925, ivi, FM-Mari-Cera.

Lettera di Febo ad Alessandro De Stefani, 4 novembre 1925, ivi, FM-Mari-1925_11_4.

Vortice, dramma, 1926, ivi, FM-Mari-Vortice.

Lorenzinaccio, dramma dattiloscritto, 1926-1927, ivi, FM-Mari-Lorenzinaccio.

Sancho Pancha, dramma, 1927, ivi, FM-Mari-Sancho.

L'emigrante, cineromanzo dattiloscritto, 1928, ivi, FM-Mari-Emigrante.

Cerco un cane, dramma, 1931, ivi, FM-Mari-Cane.

Lettera di Febo Mari a Misa Mordegli, 11 luglio 1931, ivi, FM-Mari-1931_07_11.

La ruota, dramma dattiloscritto, 1932, ivi, FM-Mari-Ruota.

Il fauno, dramma dattiloscritto, 1927, ivi, FM-Mari-Fauno_dr.

Attila, dattiloscritto, 19 maggio 1931, ivi, FM-Mari-Attila.

Goldoni e i suoi tempi..., sceneggiatura cinematografica, 1937, ivi, FM-Mari-Gold.

V.E.R.D.I., sceneggiatura cinematografica dattiloscritta, 1937-1938, ivi, FM-Mari-Verdi.

Vita comica, autobiografia, 1938, ivi, FM-Mari-Vita; ora in F. MARI, *Vita comica. Lettere e scritti inediti*, a cura di L. PIAZZA, Torino, Kaplan, 2024, pp. 57-112.

Lettera di Febo Mari a Renato Simoni, 7 aprile 1939, ivi, FM-Mari-RS-1939_04_07.

F. MARI, cartello per la Compagnia Stabile del teatro Manzoni, s.d., ivi, FM-Mari-Stabile.

I. (Luisa) MARI, *Tela d'infanzia*, autobiografia dattiloscritta, 5 ottobre 1978, ivi, FM-IsaMa-Tela.

Lettera del segretario di A. Pavolini a Misa Mordegli, 25 gennaio 1940, ivi, FM-Min.Cul.-1940_01_25.

Lettera di Enrico Polese a Febo Mari, 5 febbraio 1915, ivi, FM-Pole-1915_2_5.

Lettera di Marco Praga a Febo Mari, s.d. [1912], ivi, FM-Praga_sd1.

Lettera di Marco Praga a Febo Mari, 21 febbraio 1915, ivi, FM-Praga-1915_02_21.

Testi a stampa di Febo Mari:

Primo canto di grazie dei Zanclei: dopo il disastro Calabro-Sicilo (28 dicembre 1908), Napoli, Tipografia A. Trani, [1909].

Il Gorgo, Borgo a Buggiano, Tipografia di Borgo a Buggiano, 1910.

Le Spire, poema drammatico in 3 episodi, Roma, Armani e Stein, 1913 (riediz., con lievi differenze, de *Il Gorgo*, messo in scena anche con il titolo *Vortice*).

Come divenni attore, «Il Secolo XX», XIII, giugno 1914, pp. 554-556.

L'innocente, Scugnizzo, La sfida, La canzone del ceppo a Roma rossa, in *Un attore poeta*, «La donna», XI, 20 febbraio 1915, p. 26.

Così parlò Febo Mari, intervista a cura di VERITAS (A.A. CAVALLARO), «La vita cinematografica», VI, numero speciale, dicembre 1915, pp. 135, 138.

Il fuoco (La favilla-La vampa-la cenere), «La vita cinematografica», VI, numero speciale, dicembre 1915, pp. 142-145.

La canzone del Vessillo, «La gazzetta del popolo», 1° gennaio 1916.

Scorci torinesi, intervista a cura di G.P. PACCHIEROTTI, «Film», III, 31 agosto 1916, p. 6.

Rettifiche, Proteste e Smentite. Febo Mari, «Film», III, 30 novembre 1916, pp. 5-6.

Fauno. Racconto in tre Capitoli, brochure con quindici illustrazioni di Carlo Nicco, Torino, Tipografia sociale, [1917].

Il Fauno, «La vita cinematografica», VIII, 22-30 aprile 1917, p. 83.

Fauno, «Film», IV, 4 giugno 1917, p. 6.

Attila. Biografia in sei puntate, «Corriere della Sera», 26 agosto 1917, 2 settembre 1917, 9 settembre 1917, 23 settembre 1917, 30 settembre 1917, 21 ottobre 1917.

Un uomo nudo. Ovverossa: Febo Mari che si spoglia... anche della barba, «Comœdia», x, 15 maggio-15 giugno 1928, pp. 23-25.

Ver Sacrum, «L'Adriatico», 21 aprile 1929.

Chi sa perché...?, Milano, L'editoriale moderna, 1932.

Cavallo di battaglia... Quello dello scontro di domani, «Comœdia», xiv, 15 luglio-15 agosto 1932, pp. 27-28.

La voce nel deserto, A Ulisse, «L'ora», 14-15 marzo 1933.

Il solco e le spighe, Pescara, Edizioni de L'Adriatico, 1938.

Per Gabriele d'Annunzio, «L'Adriatico», 6 marzo 1938.

A Genova!, «L'Adriatico», 3 aprile 1938.

Dux, «L'Adriatico», 9 maggio 1938.

Gabriele d'Annunzio: Presente, «L'Adriatico», 28 novembre 1938.

Gabriele d'Annunzio il viandante, «Turismo d'Italia», xiii, 1938, pp. 7-8.

Turismo e cinematografia. 'I documentari', «Turismo d'Italia», xiii, 1938, pp. 30-32.

Produzione filmica. 'Esclusività' e 'compartecipazione', «Turismo d'Italia», xiii, 1938, pp. 26-28.

Filmisofia, «Turismo d'Italia», xiii, 1938, pp. 27-29.

Nudità... di cifre e di ragionamenti, «Turismo d'Italia», xiii, 1938, pp. 31-33.

Passo ridotto. Cronache del cinema, «Turismo d'Italia», xiii, 1938, pp. 33-34.

Ribalte, schermi e microfoni [rubrica], «L'Adriatico», 6 marzo-22 maggio 1939.

Vita comica. Lettere e scritti inediti, a cura di L. PIAZZA, Torino, Kaplan, 2024.

Altri testi a stampa:

A. LA., *Duse. 'Padre Sergio' di Leone Tolstoi*, [senza testata], s.d.

La prima recita di Febo Mari al Verdi, «Il piccolo di Trieste», s.d.

PES [pseud. di Enrico Polese Santarneccchi], *Febo Mari, L'arte drammatica*, xli, 29 giugno 1912, p. 1.

TOM, *La 'ripresa' del 'Ferro' di Gabriele D'Annunzio al teatro Valle*, «Giornale d'Italia», 10 maggio 1914.

Il saluto e l'omaggio d'Italia a Virginia Reiter che lascia il teatro, «La donna», xi, 20 febbraio 1915, p. 26.

A. ROTA, *La Talli e soci e Niccoli a Genova*, «L'arte drammatica», xliv, 6 marzo 1915, p. 2.

Febo Mari e 'Il fauno', «Film», iv, 15, 19 maggio 1917, p. 10.

S. PAPALIA JERACE, *Artisti messinesi: Febo Mari*, «Eloquenza siciliana», VIII, marzo-aprile 1968, pp. 86-88.

A. GRAMSCI, *Nel nome di Febo...*, «Il grido del popolo», 7 gennaio 1916, ora in ID., *Cronache torinesi (1913-1917)*, a cura di S. CAPRIOLIO, Torino, Einaudi, 1980.

G. LEGA, *Profili. Febo Mari*, «Film», xxvi, 10 settembre 1916, p. 9.

L. DELLUC, *Le Faune*, «Le film», 110-111, 29 avril 1918, ora in ID., *Écrits cinématographiques*, II. *Cinéma et Cie*, Paris, Cinématéque Française, 1986, pp. 71-72.

A.R. VANOTTI, *Indiscrezioni intorno al 'Giuda' di Febo Mari*, «L'arte del silenzio», 1° marzo 1920, p. 1.

PES [PSEUD. DI ENRICO POLESE SANTARNECCHI], *Mari e Per Gynt* [sic], «L'arte drammatica», lvii, 21 aprile 1928, p. 3.

PES [PSEUD. DI ENRICO POLESE SANTARNECCHI], *Atto di cameratismo!*, «L'arte drammatica», lvii, 19 maggio 1928, p. 4.

Sospensione del Sintetico, «L'arte drammatica», lix, 2 novembre 1929, p. 4.

PES [PSEUD. DI ENRICO POLESE SANTARNECCHI], *Il teatro Sintetico e Febo Mari?*, «L'arte drammatica», lviii, 26 ottobre 1929, p. 1.

N. CARELLI, *Un 'Giovanni Episcopo' espressionista*, «Vita femminile», xiv, luglio 1932, pp. 22-23.

A. CASELLA, *Teatro e radio*, «Comoedia», xiv, 15 luglio-15 agosto 1932, pp. 11-13.

PES [PSEUD. DI ENRICO POLESE SANTARNECCHI], *200 Profili di attrici e attori da uno... che ben li conosce*, Milano, Arti grafiche di E. Ferrario, 1934, p. 34. «Perseo», 1° settembre 1938.

M. CORSI, *Cinema della Duse*, «Cinema», xviii, 10 luglio 1940, pp. 20-21.

N. LEONELLI, *Febo Mari*, in *Enciclopedia biografica e bibliografica italiana. Attori tragici-Attori comici*, Roma, Istituto editoriale italiano Bernardo Carlo Tosi, 1940, vol. II, pp. 59-60.

D. FALCONI, *Febo Mari l'attore senza... gambe*, «La stampa», 4-5 settembre 1943.

O. SIGNORELLI, *Eleonora Duse e il cinema*, «Bianco e Nero», x, 1949, 5 pp. 33-42.

Pastrone e la Duse: un film mai realizzato, a cura di F. MONTESANTI, «Bianco e Nero», xix, 1958, 12, pp. 29-38.

O. SIGNORELLI, *L'epistolario di Cenere*, «Bianco e Nero», xix, 1958, 12, pp. 17-28.

Enciclopedia dello spettacolo, a cura di S. D'AMICO, Roma, Le Maschere, 1960, vol. VII, pp. 125-126.

M. QUARGNOLO-R. CHITI, *Filmlexicon degli autori e delle opere. Autori*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1961, vol. IV, pp. 256-258.

M. VERDONE, *Pastrone, ultimo incontro*, «Bianco e Nero», xxii, 1961, 1, pp. 1-10.

- L. RIDENTI, *Febo Mari, fuoco e cenere*, «Il dramma», **XLI**, 1965, pp. 45-50.
- G. SADOUL, *Il cinema. I cineasti*, Firenze, Sansoni, 1981, vol. I, s.v.
- Febo Mari ed il cinema delle origini in Italia*, a cura dell'Arci-Ucca di Messina, Messina, tip. Samperi, 1982.
- A. MIGNEMI, *Ricordando Febo Mari, attore di un cinema lontano*, «Sicilia Oggi», 1-15 gennaio 1982, pp. 64-65.
- V. MARTINELLI, *Il 'Giuda' di Febo Mari*, «Immagine. Note di storia del cinema», **IV**, 1985, 1, pp. 21-24.
- R. CHITI-J. PANTIERI-P. POPESCHICH, *Almanacco del cinema muto italiano*, Forlì, Centro Studi Cinetelevisivi, 1988, p. 99.
- I. (Luisa) MARI, *Nata e vissuta in una famiglia di artisti*, intervista a cura di N. GENOVESE, «Gazzetta del Sud», 18 luglio 1989.
- M. (Antonietta) MORDEGLIA, *Sognatore e trasgressivo*, intervista a cura di M.A. MASINO, «Gazzetta del Sud», 15 dicembre 1990.
- N. GENOVESE, *Fra cinema e teatro, sempre multiforme*, «Gazzetta del Sud», 15 gennaio 1991.
- G. GUCCINI, *Il grande attore e la recitazione muta*, in *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo*, a cura di R. RENZI, Bologna, Cappelli, 1991.
- N. GENOVESE, *Ricordo di Febo Mari*, «Immagine. Note di storia del cinema», n.s., 1991, 17, pp. 13-17.
- P. CHERCHI USAI, *Le pietre preziose del 'Fauno'*, «Cinematografie», **IV**, 1994, 7, pp. 96-98.
- A. BALDI, *Febo Mari*, in F. DI GIAMMATTEO, *Nuovo dizionario universale del cinema. Gli autori (L-Z)*, Roma, Editori Riuniti, 1996, s.v.
- M. CANOSA, *Bruciami... bruciami l'anima*, in *Il cinema nelle arti (La Biennale di Venezia per il centenario del cinema)*, a cura di L. QUARESIMA, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 335-342.
- R. CHITI, *Dizionario dei registi del cinema muto italiano*, Roma, Museo internazionale del cinema e dello spettacolo, 1997, pp. 176-177.
- M. CANOSA, *Muto di luce*, «Fotogenia», 1997-1998, 4-5, pp. 16-18.
- N. GENOVESE, *Febo Mari*, Palermo, Papageno, 1998.
- N. GENOVESE, *Quando il teatro entrò in simbiosi con il cinema*, «Gazzetta del Sud», 30 agosto 1998.
- P. CRIVELLARO, *Ultime notizie su Cenere di Eleonora Duse. Con cinquantadue documenti inediti dall'archivio di Febo Mari*, «Notiziario dell'Associazione Museo nazionale del cinema», 2000, 64, pp. 11-48.
- R. VENTRELLA, *Se quel guerrier io fossi... 'Attila' di Febo Mari*, «Immagine. Note di storia del cinema», n.s., 2001, 43-44, pp. 39-41.
- Tournée tornare. Carteggi Duse/Febo Mari e Duse/Bianca Prampero*, a cura di P. BERTOLONE, Castelfranco Veneto, Duck edizioni, 2007, pp. 5-48.

M. HEYER-CAPUT, ‘*Cenere*’ by Grazia Deledda and Eleonora Duse, in *The Challenge of the Modern: Essays on Grazia Deledda*, ed. by S. WOOD, London, Troubador, 2007, pp. 189-213.

A. AUDIOLI, *Chimere. Miti, allegorie e simbolismi plastici da Bistolfi a Martinazzi*, Torino, Weber & Weber, 2008 pp. 29-61.

G.P. BRUNETTA, *Il cinema muto italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 104-108, 226-227.

E. DAGRADA, *La tentazione del silenzio. Eleonora Duse e ‘Cenere’*, in *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, a cura di M. DALL’ASTA, Bologna, Cineteca di Bologna, 2008, pp. 82-92.

L. RE, *L’art du silence: Eleonora Duse e il cinema muto*, in *Voci e anime, corpi e scritture*. Atti del convegno internazionale su Eleonora Duse (Venezia, 1-4 ottobre 2008), a cura di P. PUPPA e M.I. BIGGI, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 427-444.

C. JANDELLI, ‘*Un vetro che vede le anime*’. *Eleonora Duse e il cinema*, «L’Asino di B.», 2008, 14, pp. 17-26.

D. GHERARDI, *La carriera degli attori italiani di prosa dalla scena allo schermo (1909-1916)*, tesi di dottorato di ricerca in Studi teatrali e cinematografici, Università di Bologna, 2009, Tutor prof. M. Canosa.

B. MATTIELLO, *Peer Gynt di Ibsen secondo Febo Mari*, «Il castello di Elsinore», xxiii, 2010, pp. 107-124.

D. GHERARDI, *Non tutto è ‘Cenere’*. *Sulla carriera artistica di Febo Mari*, «Immagine. Note di storia del cinema», iv, 2012, 5, pp. 33-55.

M. CAMBIAGHI, *Il caffè del teatro Manzoni. Autori e scena a Milano tra Otto e Novecento*, Milano-Udine, Mimesis, 2013.

A. CIMINI, *Tra palcoscenico e scrittura: l’attore mette in scena sé stesso in «Comedia» e «La Lettura»*, in *La letteratura degli italiani*, 4. *I letterati e la scena*. Atti del XVI Congresso nazionale Adi (Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012), a cura di G. BALDASSARRI et al., Roma, Adi editore, 2014.

M.I. BIGGI, *Le tre prime de ‘Il ferro’*, «Archivio d’Annunzio», iv, 2017, pp. 95-108.

M. LENTO, *La scoperta dell’attore cinematografico in Europa*, Pisa, ETS, 2017, pp. 224-226.

Eleonora Duse and Cenere (Ashes). Centennial Essays, a cura di M.P. PAGAN e P. FRYER, Jefferson, McFarland & Company, 2017, in partic. pp. 127-138, 109-126.

M.P. PAGANI, *Eleonora Duse: An Actress-Manager for the Italian Film Industry in the 1910s*, «Nineteenth Century Theatre and Film», xlvi, 2018, 1, pp. 81-95.

F. BRIGNOLI, *Eleonora Duse and Febo Mari: a Revelatory Encounter*, in *Presences and Representations of Women in the Early Years of Cinema, 1895-1920*, a cura di M. DALL’ASTA e L. MAZZEI, Girona, Museu del Cinema-Ajuntament de Girona, 2019, pp. 231-238.

F. BRIGNOLI, *Il fauno di Febo Mari. Mostruosa eccezionalità*, in F. BRIGNOLI-M. VERONESI, *Il cinema, arte dei corpi*, Milano, Unicopli, 2019, pp. 41-46.

D. LOTTI, *Il fauno pigmalione. Dal ‘cine-poema’ alla Gesamtkunstwerk*, in *Interferenze. Registi/scrittori e scrittori/registi nella cultura italiana. Con un’intervista a Gianni Amelio*, a cura di D. BROTTO e A. MOTTA, Padova, Padova University Press, 2019, pp. 17-29.

A. PETRINI, *Continuità e discontinuità. Il caso di Emma Gramatica*, in *La grande trasformazione. Il teatro italiano fra il 1914 e il 1924*, a cura di F. MAZZOCCHI e A. PETRINI, Torino, Accademia University Press, 2019, pp. 168-189.

A. PETRINI, *Febo Mari. Fra dannunzianesimo e dolorismo*, in ID., *Fuori dai cardini. Il teatro italiano negli anni del primo conflitto mondiale*, Torino, UTET Universitaria, 2020, pp. 113-130.

G. PASTRONE, *Scrutando nel fosco. Scritti inediti*, a cura di S. ALOVISIO e L. DE NICOLA, Torino, Kaplan, 2023, pp. 116-117.

M. SCHINO, *Eleonora Duse. Storia e immagini di una rivoluzione teatrale*, Roma, Carocci, 2023, pp. 243-269.

L. ANTONELLI, *Attori allo specchio: Febo Mari visto da Luigi Antonelli*, in F. MARI, *Vita comica. Lettere e scritti inediti*, a cura di L. PIAZZA, Torino, Kaplan, 2024, pp. 131-134.

L. PIAZZA, *Ribalte, schermi e microfoni*, in F. MARI, *Vita comica. Lettere e scritti inediti*, a cura di L. P., Torino, Kaplan, 2024, pp. 15-53.



Fig. 1. Ritratto di Febo Mari, [1911-1912 ca.], fotografia con firma autografa sul retro (Torino, Centro Studi del Teatro Stabile, *Archivio Febo Mari*).



Fig. 2. Febo Mari in *Pierrot impiegato del lotto* di Enrico Cavacchioli, [1925 ca.], fotografia, sul retro: «M. Crimella di Milano» (Torino, Centro Studi del Teatro Stabile, *Archivio Febo Mari*).



Fig. 3. Febo Mari e Tina Lattanzi in *L'imperatore d'America* di George Bernard Shaw, [1930], fotografia, a margine del cartoncino il timbro apposto su due marche da bollo riporta la data 15/3/1930 (Torino, Centro Studi del Teatro Stabile, Archivio Febo Mari).